

FRAGMENTO Y MIRADA EN LOS CICLOS DE CUENTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE NORAH LANGE Y NELLIE CAMPOBELLO

Javier de Navascués

Universidad de Navarra

jnavascu@unav.es

RESUMEN: En el presente trabajo me referiré a la relación, en un plano temático y estructural que puede establecerse entre *Cuadernos de infancia* (1937) de la argentina Lange con los de otra escritora preterida y recuperada para el canon de la literatura mexicana: Nellie Campobello, quien compuso en la misma época dos libros memorialísticos: *Cartucho* (1931) y *Las manos de Mamá* (1937). En particular, se trata de mostrar la concepción fragmentaria del relato autobiográfico en las dos escritoras y el valor de la mirada como focalización de la experiencia.

PALABRAS CLAVE: autobiografía, cuentos, Argentina, México, escritoras

ABSTRACT: This paper deals with the thematic and structural relations between, on the one hand, *Cuadernos de infancia* (1937) by the Argentinian woman writer Norah Lange, and, on the other, *Cartucho* and *Las manos de Mamá* by Nellie Campobello, a forgotten Mexican writer, shortly reinstalled inside the canon of Mexican literature. The target of the comparison consists in pointing out the fragmentary outlook of the autobiographical discourse in both Lange and Campobello, and the importance of the act of looking as the focal point of experience.

KEYWORDS: Autobiography, Short Stories, Argentina, Mexico, Women Writers

Entro en materia estampando una banalidad: que el ruido llama la atención, que es como el fuego, como el humo. De ahí que la posteridad les exija sus impresiones a los hombres que han vivido con cierto brillo, con algún viso, sobresaliendo, en todo caso, por algunos rasgos geniales, característicos.¹

Así se expresaba el general Lucio V. Mansilla en la primera página de sus memorias de infancia y adolescencia, y no hacía sino repetir un juicio común de la época que habría de evocar. El siglo XIX latinoamericano vive pendiente de los gestos de los próceres o de aquellos que, como Mansilla, aspiran a serlo. De esta forma la autobiografía, cuando comparece, lo hace desde la atalaya pública, como proyección personal o como refrendo de una vida que se ha consagrado a la política. Silvia Molloy, en un importante estudio sobre el asunto, ponía de relieve, entre otros aspectos, el carácter público de tantos memorialistas pertenecientes al canon hispanoamericano, desde Sarmiento a Vasconcelos, y señalaba cómo el relato circunscrito exclusivamente a la infancia, el “childhood” para la crítica anglosajona², tenía una importancia relativa, en la medida que la evocación de esa burbuja feliz e íntima, ese *hortus conclusus* del yo, no pareciera

¹ MANSILLA Lucio Victorio: *Mis memorias. Infancia-Adolescencia*. París, Garnier, 1904, p. 1.

² COE, R.: *When the Grass Was Taller. Autobiography and Experience of Childhood*, New Haven, Yale University Press, 1984.

ofrecer muchas pistas por sí misma para explicar el destino público, ya fuese político o cultural, del autor. De hecho, las memorias decimonónicas o modernistas de un Miguel Cané hijo o Mariano Picón Salas podían leerse indirectamente como historias que demostraban, desde el comienzo de la vida del escritor, su desarrollo futuro y su pertenencia de clase.³

Sin embargo, en los años treinta del siglo XX aparece un libro fundamental que Molloy destaca como un punto de inflexión en la proyección del relato de infancia en Hispanoamérica. Se trata de *Cuadernos de infancia* de la argentina Norah Lange. Por su carácter experimental, a saber, por el sello fragmentario y heterogéneo de su escritura, supone un vuelco frente a la narración hilada y organizada convencionalmente. En este sentido, se le podría emparentar con otras autobiografías vanguardistas como *Tierras de la memoria* de Felisberto Hernández. Además, la proyección de los hechos contados por Norah Lange carece de una repercusión pública, lo que, por cierto, entra en consonancia con modelos europeos del relato de infancia. Éstas, “básicamente se sitúan más allá de la historia pública, puesto que la infancia parece situarse, de algún modo, más allá del tiempo”⁴. A diferencia de lo que sucede en tantas autobiografías hispanoamericanas anteriores a la vanguardia, las memorias de Norah Lange destilan nostalgia en estado puro y, por decirlo así, sin contaminaciones de contextos más amplios de la historia adulta. Incluso, entre contemporáneos de Norah Lange la recreación se hace en función del destino posterior del yo, que hace recuento de experiencias de acuerdo con lo que él sería después. Así ocurre con Pablo Neruda, Victoria Ocampo, Enrique Gómez Carrillo, José Vasconcelos, etc.

No pasa así con Norah Lange. Sus estampas infantiles junto a sus hermanas y su madre, primero en Mendoza y luego en Buenos Aires a principios del siglo XX, constituyen un mosaico de imágenes de una sensibilidad femenina, ciertamente rebelde y singular, pero cuya trascendencia exterior la hace, como mucho, representativa de una cierta familia de clase media argentina de la época.⁵

En el presente trabajo me referiré a la relación que puede establecerse entre *Cuadernos de infancia* (1937) de Lange con los de otra escritora preterida y recuperada para la literatura mexicana: Nellie Campobello, quien compuso en la misma época dos libros memorialísticos: *Cartucho* (1931) y *Las manos de Mamá* (1937).⁶

³ MOLLOY, S.: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, FCE, 1996, pp. 133-196.

⁴ BAENA, R.: “La autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge”, *Rilce*, 16, 3, 2000, p. 481.

⁵ La mayor parte de las interpretaciones sobre *Cuadernos de infancia* subrayan el significado ideológicamente subversivo que estaría implícito en un texto falsamente ingenuista. Sin embargo, aunque esto es innegable desde una perspectiva actual, creo que caben ciertas matizaciones. Lange no cuestiona la estructura familiar europea, como alguna vez se ha dicho basándose en el hecho de que las relaciones claves de la protagonista no sean con el padre o la madre, sino con las hermanas o las sirvientas (López Luaces, M., *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2001, p. 23). No sé si es necesario recordar que el padre muere en la autobiografía muy pronto, lo que lleva a que la madre deba desplazarse con su familia a Buenos Aires y tengan que reorganizarse las relaciones familiares. En principio, la muerte del padre, principal desencadenante la supuesta inversión de la familia que mostraría *Cuadernos de infancia*, no la ha elegido la autora. Por otro lado, este tipo de hechos no son privativos del continente latinoamericano. Más aún, las muertes de progenitores y/o los desaparegos de los padres han sido tan frecuentes a lo largo de siglos y civilizaciones que cabe pensar cómo la familia tradicional ha podido aguantar tanto desafío y tanta presunta ruptura de sus estructuras. En cambio, como veremos más adelante en el caso de Nellie Campobello, ahí sí se podría hablar de una estructura menos convencional.

⁶ Que yo tenga conocimiento, esta confrontación sólo se ha realizado anteriormente en una tesis de Máster que tuve la fortuna de dirigir: Mindy B. Anadell, *Autobiografía y observación literaria. Cartucho e Nellie*

De entrada, se advierte un paralelo cronológico de consecuencias en sus respectivos campos literarios⁷. Tanto Norah como Nellie participaron de un período histórico, los años veinte y treinta del siglo pasado, en que la mujer va accediendo a una vida cultural dominada hasta entonces por varones. Como Unruh ha puesto de relieve, Lange y Campobello tuvieron que hacerse “visibles” como escritoras a través de una puesta del yo femenino en escena, ya sea mediante los discursos, la poesía, la actividad teatral, el autorretrato periodístico o la danza.⁸

Pese a esta primera aproximación, a primera vista podría pensarse que las biografías de estas dos escritoras contemporáneas, pero asentadas en el norte y en el sur extremos de América Latina, tienen más diferencias que puntos de contacto. Es obvio que el universo frívolo y cosmopolita de Norah Lange, la musa del martinifierrismo, tiene poco que ver con la experiencia rural de una muchacha mexicana de orígenes difusos, que alterna con personalidades de la cultura mexicana más tarde y acaba convirtiéndose en una figura de la danza mexicana del siglo XX.⁹ Sin embargo, la forma en la que las dos construyeron su identidad humana y literaria, irrumpiendo de forma audaz en un campo cultural masculino, es ciertamente llamativa. Eso se ve, por ejemplo, en la estampa juvenil de Norah Lange viajando sola en un buque noruego, infestado de marineros, y posando como una sirena junto a todos ellos. O en Nellie realizando una especie de apostolado cultural entre los indígenas y renovando el arte de la danza en su país con el aporte folclórico¹⁰. Una y otra, a pesar de su fuerte independencia de carácter, fueron protegidas – o, más bien, gustosamente tuteladas – por un varón escritor de prestigio, ya fuera Oliverio Girondo en el caso de Norah, ya fuera Martín Luis Guzmán en el de Nellie.

Ahora bien, por encima de estas cuestiones de índole más o menos extraliteraria, acaso lo más interesante sea poner el acento en cómo ambas, en el contexto de los años treinta, forjaron un yo singular mediante textos autobiográficos fragmentados y excéntricos en donde la subjetividad se erige en configuradora absoluta de sentido. Me referiré, por tanto, a *Cuadernos de infancia* (1937) de Norah Lange y *Cartucho* y *Las manos de Mamá* de Nellie Campobello, bajo la lente de dos rasgos principales: la fragmentación y el poder de la mirada.¹¹

Campobello y Cuadernos de infancia de Norah Lange, tesis inédita de Máster, Instituto de Artes Liberales, Universidad de Navarra, octubre 2002.

⁷ Tomo el término de campo literario como un campo de fuerzas en el que diversos agentes culturales compiten por dominar y transformar el espacio literario. Véase de Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructuras del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

⁸ Las autoras analizadas por Unruh (*Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, Austin, University Texas Press, 2006), son, además de Lange y Campobello, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Antonieta Rivas Mercado, Mariblanca Sabas Alomá, Ofelia Rodríguez Acosta, Patricia Galvao, Magda Portal y María Wiese.

⁹ Para las respectivas semblanzas biográficas de las dos escritoras, puede verse de María Esther de Miguel, *Norah Lange*, Buenos Aires, Planeta, 1991; y Matthews, Irene, *Nellie Campobello, la centauro del norte*, México, Cal y arena, 1997.

¹⁰ En realidad, las dos coinciden en su voluntad de sobresalir en sus respectivos campos culturales, de acuerdo con un patrón nuevo de la mujer. Señala Unruh para las escritoras latinoamericanas de los años veinte y treinta que “as self-constructed women, they channeled their experience with performance in their own intellectual undertakings” (Unruh, V., op. cit., p. 2)

¹¹ No me detendré, en cambio, en *Mis libros* (1960), el tercer libro memorialístico de Campobello, por concentrarse en la vida adulta y tener una disposición más convencional.

LA FRAGMENTACIÓN

Digámoslo de entrada: el personaje que habita los libros memorialísticos de Norah Lange y Nellie Campobello es un ser marginal cuya actividad predilecta consiste en espiar a los demás. A través de esta mirada clandestina, conocemos personas y acontecimientos, siempre tomados desde un punto de vista restringido, el de las niñas inexpertas. Las autoras, para llevar a cabo sus propósitos, optan por una estética de la fragmentación, ya sea mediante la estructuración segmentada en pequeños textos, ya sea por el empleo indiscriminado de las elipsis narrativas, ya sea por la supresión clara y directa de la identidad personal. De una u otra forma, el resultado es el de un recorte sensible de la experiencia que quiere aproximarse a la percepción infantil de la realidad. Comenta Campobello en *Las manos de Mamá*:

Fragmentarios son los recuerdos de los niños. No me acuerdo cómo ni cuándo nos cambiamos de casa. Ya estábamos en otra, donde los rieles del tranvía están clavados en el suelo frente a nosotros, brillantes, con reflejos largos en forma de puñales y haciendo una mueca que era una sonrisa despiadada si se la miraba desde la azotea.¹²

El pasaje citado es un buen ejemplo de lo que vengo señalando. Aparte del reconocimiento explícito del carácter entrecortado de la memoria, está la sucesión de hechos borrosos y la identidad no menos confusa del narrador. Las casas no reciben un nombre concreto ni un lugar reconocible donde asentarse. Las circunstancias no importan y la aclaración de quiénes o cuántos eran los miembros de la familia tampoco. Sólo parece interesar la imagen destelleante de los rieles del tranvía al sol. Chesterton comentaba, respecto de la literatura de Stevenson, que la imaginación (y, por ende, la buena literatura infantil) tiende hacia los colores puros y brillantes.¹³ El universo imaginario de Campobello y Lange es ciertamente deslumbrante, porque la mirada furtiva se queda con los detalles cromáticos más sobresalientes. Así se concentran, pues, una buena parte de los pequeños textos que conforman *Cartucho*. Recordemos uno de ellos:

Como a las tres de la tarde, por la calle de San Francisco, estábamos en la piedra grande. Al bajar el Callejón de la Pila de don Cirilo Reyes, vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “Oigan, ¿qué es eso tan bonito que llevan?”. Desde arriba del callejón pudimos ver que dentro del lavamanos había algo color de roas bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. “¿Tripitas! ¿qué bonitas! ¿Y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo – dijo el mismo soldado –, las llevamos a enterrar al camposanto” Se alejaron con el mismo pie todos, sin decir nada más. Le contamos a Mamá que habíamos visto las tripas de Sobarzo. Ella también las vio por el puente de fierro.

¹² CAMPOBELLO, N.: *Las manos de Mamá*. México, Factoría, 1999, p. 23. Para no multiplicar el número de citas a partir de ahora me referiré a este libro en el texto central con la indicación *Las manos...* Lo mismo sucederá con el otro libro estudiado de Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era, 2000.

¹³ CHESTERTON, G. K.: “Stevenson”, en *Obras completas*. Barcelona, Plaza y Janés, 1962, vol. IV, pp. 1158-1162.

No recuerdo si fueron cinco días los que estuvieron “agarrados”, pero los villistas en aquella ocasión no pudieron tomar la plaza. Creo que el Jefe de las Armas se llamaba Luis Manuel Sobarzo y que lo mataron por el Cerro de la Cruz o por la estación. Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren, sus tripas se quedaron en Parral (*Cartucho*, 85).

Sin duda los *Cuadernos de infancia* de Norah Lange son menos atroces. Pero comparten un mismo gusto por la nota fragmentaria y la visualidad. Al igual que la mexicana, Norah reconoce el carácter segmentado de su memoria e inscribe su yo en una desorganizada recolección de estampas. Así comienza su libro:

Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada.¹⁴

Así, lo que prima en los relatos de Lange y Campobello es una estructura de *collage*. En cierta ocasión Norah recrea un pasaje iluminador que explica la importancia que tiene este tiempo rescatado a pedazos para su propia escritura:

Al secar la tierra y conferirle un aspecto apagado, blanquecino, el salitre la quebraba en pedazos multiformes, ligeramente curvados hacia arriba. A veces las cinco hermanas de rodillas en el camino apilábamos grandes trozos de esa tierra separada y endurecida que, a pesar de sus grietas, no se quebraba si deslizábamos la mano por abajo, con cautela, para retirarla de su sitio (*Cuadernos...*, 52).

A continuación las niñas retiran los trozos y en la tierra más blanda trazan sus nombres con una ramita de árbol. La metáfora enriquece la idea del yo que inscribe su nombre entre los fragmentos de la tierra:

Cuando pienso en la casa de Mendoza, más que los árboles, más que el paisaje, vienen a mi encuentro esos pedazos de tierra colocados sobre el camino, como grandes hojas inmóviles que el viento no consigue arrastrar, y el recuerdo los apila, otra vez, al lado de algún banco, detrás de un árbol, para que su dureza no perjudique la caligrafía más desgarrada y dulce (*Cuadernos...*, 53).

Esta metáfora de la escritura del yo en el papel-tierra no sólo tiene una función anecdótica, sino que justifica, desde dentro del texto, la opción estética de su autora. El camino, que aquí remite al tiempo fluido y natural de la narración, se ve interrumpido, en la atención de la niña y en el recuerdo de la mujer por esos fragmentos de tierra endurecida “como grandes hojas inmóviles”. Los pedazos se convierten así en representación de un recuerdo cristalizado y fragmentario. La palabra que inaugura el libro, recordémoslo una vez más, es elocuente: “entrecortado”.

¹⁴ LANGE, N.: *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires, Losada, 1943, p. 9. A partir de aquí citaré el libro en el texto central acompañado de la indicación *Cuadernos...*

UN CICLO DE RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS

Esta hegemonía del fragmento nos remite a la consideración misma del estatuto genérico de *Cuadernos de infancia* y *Cartucho*.¹⁵ Para comprender mejor la cuestión, convendría, en primer lugar, resaltar la función generadora de significación que tienen los títulos, como en su día destacó Gérard Genette.¹⁶ No es quizá casual que *Cartucho* se subtitule *Relatos de la lucha en el norte de México*. La índole múltiple de la materia narrativa se sugiere, por tanto, desde el mismo título. Si vamos, a su vez, al libro de Norah Lange, enseguida reparamos en el plural *Cuadernos* y no Cuaderno, lo que también parece revelar un entrecortamiento de imágenes, secuencias, escenas que contienen una autonomía propia.

El efecto más inmediato en el lector sería en cada caso el de una colección de fragmentos, en donde poco a poco se reconstruye una historia principal que, por lo demás, sólo tiene un interés secundario frente al desvelamiento del universo imaginario de la autora. En definitiva, el resultado se aproxima al de un ciclo de cuentos unificados por una serie de factores: el tema, el espacio, los personajes y el tiempo.¹⁷ Así como los ciclos de relatos se caracterizan por un equilibrio entre la relación entre la independencia de cada uno y la interdependencia del conjunto, *Cuadernos de infancia* y *Cartucho* son textos que se definen por una autonomía en el plano discursivo al mismo tiempo que cada uno de ellos mantiene una interrelación con los otros sobre la base de los mismos protagonistas, el mismo espacio y tiempo referencial y semejante temática. No debe extrañar entonces que una figura narrativa predilecta en los libros de Norah y Nellie sea la elipsis. En efecto, la lectura se ve surcada aquí y allá por escenas deslazadas, inconexas, en donde los datos aparentemente sustanciales se escamotean una y otra vez. En *Cartucho*, por ejemplo, se van sucediendo las secuencias dedicadas a variopintos personajes de la Revolución: Martín López, Tomás Urbina, Perfecto Olivas, José Rodríguez, Tomás Ornelas, etc... Entre uno y otro segmento no hay continuidad alguna. La narradora no establece marca alguna en el discurso que señale un antes y un después. De esta manera cada capítulo contiene una gran autonomía narrativa, ya que su desarrollo no guarda relación con el anterior ni prepara el siguiente.

En más de una ocasión se ha insistido en el grado de ficcionalización que contiene todo relato autobiográfico.¹⁸ En *Cartucho* y *Cuadernos de infancia* es posible encontrar un subrayado superior en el grado de ficcionalización al de una autobiografía

¹⁵ No entraré en *Las manos de Mamá*, cuyo fragmentarismo no plantea tantos problemas debido a su mayor cohesión temática y formal.

¹⁶ Véase de Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 54-96. Miguel Gomes también llama la atención sobre el título como signo paratextual, en este caso para vertebrar los ciclos de cuentos hispanoamericanos ("Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericanos", *Rilce*, 16, 3, 2000, pp. 557-583).

¹⁷ Marisa Antonaya señala estas notas como elementos principales de una definición del ciclo de cuentos ("El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española, *Rilce*, 16.3, 2000, pp. 433-478). Al criterio exclusivamente formal se añade el pragmático, ya que el ciclo se determina también por la recepción del lector que percibe la interrelación entre las partes del todo, lo que modificaría su experiencia sucesiva de cada una de las partes que la integran. Es la definición de Ingram: "A book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each its componen parts" (Ingram, F.L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, Paris, Mouton, 1971, p. 19).

¹⁸ Paul de Man puso de relieve esta cuestión por la que el yo que el autor plasma en su autobiografía no sería reflejo de una entidad preexistente, sino una pura creación textual que se haría presente en el acto de la enunciación, no antes. En definitiva, "la autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada" (de Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 118).

estándar. De entrada la indefinición envuelve el tiempo histórico de los libros. En Lange apenas encontramos una referencia a la Gran Guerra y poco más. Campobello es, obviamente, más explícita, ya que sus relatos se localizan en el tiempo de la Revolución. Además, de forma constante, proporciona nombres propios al lector al que supone familiarizado en la lucha entre villistas y carrancistas. Sin embargo, también se niega casi siempre a relacionar los pequeños sucesos vividos o contados en el pueblo de su infancia con la marcha de acontecimientos más amplios. Sus relatos suelen comenzar *in medias res*, sin mayores explicaciones y partiendo de una impresión sensorial furtiva y concreta: el sabor de unos dulces en una confitería, los balazos a una determinada hora del día o la visión de una bufanda en el cuello de un soldado. Apenas la acción se inicia, cuando ésta se corta bruscamente con una noticia que lleva al lector a otra escena, muchas veces luctuosa, en la que se omiten referencias específicas: “Conocí el lugar donde había muerto José Beltrán, no supe por qué, ni cuándo, pero ya nunca se me olvidó” (*Cartucho*, 92). Los mismos nombres de los protagonistas se callan o se disfrazan. ¿Quién es el padre de Nellie? ¿De dónde viene? ¿Y la madre?¹⁹ La madre es sencillamente Mamá, una figura idealizada de cuya apostura física se rescatan simbólicamente esas manos que dan nombre a un libro.

Por su parte, en *Cuadernos de infancia* los nombres reales de la familia Lange se transforman en otros: Haydée Lange es Marta; Irma, Irene; Juan Carlos, Eduardo; Ruth, Susana; Chichina, Georgina. Y la narradora, la que vendría ser la propia Norah, no tiene nombre propio.

A los vacíos entre escenas y los silencios sobre los personajes hay que sumar las pocas pistas que proporcionan las autoras de acerca de la diégesis de sus relatos respectivos. En *Las Manos de Mamá* Nellie Campobello cuenta los problemas que tuvo su madre, tras morir su hombre, para obtener la custodia de sus hijas delante de otros familiares. Pero el problema se desvela a base de sobreentendidos, porque el punto de vista de las niñas no permite dar más detalles. De una forma similar, Norah juega con la imaginación de su lector al reducir las informaciones, fingiendo dirigirse a alguien familiarizado con sus vivencias. Así comienza, por ejemplo, una rememoración de su hermana Marta (sólo sabemos que es ella al final de la escena):

Era cuatro años mayor que yo. Parecía que la encontrábamos siempre mucho antes que a las otras y que siempre estuviese esperando.
Se mordía los labios hasta hacerlos sangrar y, despacito, con las uñas todo el pellejo de las manos: La retengo aún en esa actitud que solía producirnos un estremecimiento: una mano abierta, la otra encima de ella a todas horas, moviéndose tan sigilosamente que nadie hubiera notado el desgaste fino de los dedos sobre la piel ya deshilachada (*Cuadernos...*, 19).

La brusquedad de este inicio *in medias res* sugiere, en efecto, que la narradora da por supuesto quién es el sujeto de la oración, quién el protagonista del texto, lo que lleva a un pacto de colaboración con el lector: simulemos que sabes de quien hablo y no lo declararé abiertamente.

El silencio del enunciador acerca de su enunciado tiene, no obstante, sus límites, sobre todo en Norah Lange. En *Cuadernos de infancia* esta omisión fundamental suele durar un tiempo hasta que se termina aclarando. Sólo en el libro siguiente, *Antes que*

¹⁹ Las referencias biográficas sobre Nellie Campobello fueron bastante borrosas mientras vivió la escritora, ya que ella misma dio, por ejemplo, fechas diversas para su nacimiento. Además, hoy en día se sabe que su padre biológico fue un sobrino de su madre. Como es lógico, todo esto no añade sino un factor más de ficcionalización a sus memorias.

mueran, mucho más arriesgado y experimental, el enigma se mantiene hasta el final del texto.

LA OBSERVACIÓN

Las memorias se configuran a partir de una mirada, o, mejor dicho, una forma de mirar. El punto de observación es furtivo: Nellie o Norah observan desde un rincón el mundo de los adultos, a veces de forma clandestina. De ahí se deduce una cierta distancia con respecto a lo que sucede. La indiferencia con que en muchas ocasiones Campobello describe atrocidades se introduce a partir de la contemplación de alguien que no comprende muy bien el alcance de la muerte y se limita a describir, con extraordinaria frialdad y eficacia, lo que pasa a su alrededor. Así, por ejemplo, en “El ahorcado”, episodio recogido en *Cartucho*, la narradora no se molesta en explicarnos sus reacciones de miedo o angustia, sino que sencillamente se limita a comentar, al final de la secuencia, que, a la vista de la ejecución, su madre había dejado la sandía que se estaba comiendo. No hay, pues, una concentración en torno a sí misma, sino más bien la pura observación, sin más comentarios. Muchas veces ni siquiera se pone en escena la mirada de la protagonista.²⁰ “La vida de los niños, si nadie la aprisiona, es una película sin cortar. Aquí se borra, dice una escena. Luego aparece una ventana, un zapato”, se lee en *Las manos de Mamá* (27). Las cosas se “ven” y se nombran, pero poca reflexión suscita esta experiencia. No importa que la niña que contempla no comparezca explícitamente en el texto.

Algo más voluntariamente subjetivo que *Cartucho*, *Las manos de Mamá*, contiene pasajes poéticos en donde el detallismo objetivista parece ceder. No obstante, Campobello, así como hace un uso especialmente sugerente de la elipsis en sus párrafos de prosa poética, también se sirve de ella en este libro para mostrar escenas contadas desde la observación de los detalles fragmentados que percibe la niña:

Volvíamos a ver el sol de invierno: nuestra misma casa, los rieles, el árbol de saúco, las palomas, el retrato de Papá Grande.

El coronel Oreja Prieta llegó a la casa; hizo que su caballo tocara con la manita. Ella salió, apenas fijó los ojos en él y todo lo había adivinado. La familia entera se acababa por la revolución. “¿Quién?”, dijo Ella en voz queda. Contestó Ruacho. “Arnulfo”. “Sí, en el Ébano”. “Y en Ojinaga”, dijo Ella. El coronel, sin bajarse del caballo, lo comentaba así, con expresión, no exactamente cínica. (*Las manos...*, 35)

También Norah Lange suele mantener una separación con respecto a los sucesos. Ahora bien, siempre figura como espectadora de forma más consciente que Campobello. “Desde muy pequeña me gustaba mirar con mucho detenimiento a la gente” (*Cuadernos...*, 24), “La veo ribeteada de una ternura que nadie podría tocar sin deshacerle algo” (*Cuadernos...*, 13), “Me gusta más al contemplarla desde el día siguiente” (*Cuadernos...*, 60), “Con frecuencia la vi pasar, vagamente, al lado de otros recuerdos” (*Cuaderno...*, 66)... Son expresiones importantes que suelen preceder a la

²⁰ Difiero en este punto de la lectura de Vicky Unruh, para quien el periódico empleo de expresiones como “yo creo” o la presencia en algunas escenas de la niña en plena observación, es mucho más significativa, lo que vendría a apoyar su tesis central que debiera valer para todas las obras y el actuar cultural de Nellie Campobello: “Just as Campobello the dancer stood out as the star in the populist *bailets de masas*, so does *Cartucho*’s adult writer-narrator subject her tale and its incorporated voices to her willful artistic interventions” (Unruh, op. cit., p. 107). En mi opinión, esta interpretación respecto a *Cartucho* resulta algo forzada: es mucho más importante el objetivismo narrativo que la presencia del sujeto en el texto, aunque esto parezca debilitar una afirmación feminista del yo.

captación de detalles pequeños que se rescatan para componer una estampa visual que se hace presente en la memoria. De ahí que, por ejemplo, en *Antes que mueran* o en *Cuadernos* la secuencia memorialística pueda enfocarse en torno a los objetos contemplados: un rostro, una copa vacía, la curva de un seno, un espejo. Y la mirada, inquisitiva y clandestina, suele ser el disparadero del recuerdo:

Le dije que me gustaría divisarla una última vez, antes de doblar la esquina. Desde entonces, cuando yo salía, se paraba, pacientemente, junto al portón, casi sin mirar la calle, porque sólo se hallaba allí para someterse a mi deseo, como si no debiera distraerse antes de que yo desapareciera.²¹

Comenta Legaz que a Norah “no le duele la fugacidad del instante, la irrecuperabilidad.”²² Para llegar a esta conclusión, hay que fijarse en la labor efectiva de recuperación de lo vivido a través de la escritura. *Antes que mueran*, libro de poemas en prosa que Norah Lange consideraba la lógica continuación de sus *Cuadernos*, tiene un título revelador. Se trata de recuperar los instantes, las personas, las vivencias, antes que se pierdan de forma definitivamente. Mediante la observación consciente y su expresión en palabras, el pasado se hace presente y, podríamos decir, se cristaliza.

CONCLUSIÓN

Norah Lange y Nellie Campobello expresaron la niñez como un período lleno de magia e imaginación, un tiempo en el que la racionalidad el mundo adulto no les detenía en su deseo de pensar en el significado de trivialidades como los gestos casuales de alguna persona mayor o el filtrado de la luz debajo de la puerta. De esta forma, en una y otra el tema de la mirada furtiva se erige en fundamental.

Otro punto esencial de nuestro recorrido ha sido la insistencia en el carácter fragmentario de la historia en *Cuadernos de infancia*, *Las manos de Mamá* o *Cartucho*. En efecto, en todos estos textos los segmentos breves debilitan la línea central del argumento en favor de una visión atomizada de la materia autobiográfica. Como también hemos visto, las fronteras del género autobiográfico con la ficción se borran. De esta forma la fragmentación nos lleva a considerar que Campobello y Lange puedan componer sus escenas memorialísticas como una sucesión de relatos breves.

La atención al detalle concreto niega la intelección del relato como un todo dirigido a la demostración de una finalidad más amplia. La subjetividad domina la experiencia en tal grado que la revelación de un sentido central a la autobiografía permanece en un segundo plano. De esta forma los relatos autobiográficos de Nellie Campobello y Norah Lange se alejan de la tradición latinoamericana, decimonónica y ante todo masculina, que reservaba el género como un medio de promocionar logros o prolongar los éxitos en la vida pública. Podría decirse que, en cierta manera, los libros de Lange y Campobello, mujeres casi anónimas en el momento de su escritura, por su heterogeneidad, brevedad e intimismo, se enfrentan a los voluminosos recuerdos de compatriotas ilustres y contemporáneos, como Victoria Ocampo o José Vasconcelos²³.

²¹ LANGE, N.: *Antes que mueran*. Buenos Aires, Losada, 1944, p. 31.

²² LEGAZ, María E.: *Escritoras en la sala. Norah Lange*. Córdoba, Alción, 1999, p. 58.

²³ Es notable el paralelo que establece Molloy de los *Cuadernos de infancia* con los testimonios de Victoria Ocampo, ya que ésta trata de poner en relación sus vivencias de niña con la Historia, con su destino en el futura desempeño cultural que le tocó en suerte (Molloy, S., “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo”, *Filología* XX, 1985, pp. 279-293).

Muy al contrario que los grandes gestores culturales de su tiempo, Lange y Campobello eligen representar la época temprana de sus existencias de acuerdo a unas experiencias personales que nunca tuvieron una repercusión pública. De un modo particular, Nellie sí parece interesarse por los acontecimientos políticos en *Cartucho*, pero siempre lo tamiza con una mirada deliberadamente ingenuista. Su posición opinante es la de una niña que contempla los sucesos revolucionarios “desde abajo”, desconociendo el alcance humano y político que pueden llegar a tener.²⁴

© Javier de Navascués



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

²⁴ Como señala Max Parra, acaso por esta razón sea Nellie Campobello la narradora de la Revolución mexicana que con mas claridad se acerque a una perspectiva “subalterna” de los hechos, ya que ignora en su relato los sistemas de valores que los fundamentan (Parra, M., “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 47, 1998, pp. 167-186, especialmente pp. 168-169).